Л. БЕХТЕРЕВА

ВАРИАНТЫ ОТРАЖЕНИЙ








Издание журнала „А-Я"

искусство поэзия критика

выходят в этой серии



Б. ГРОЙС

МАЛЕВИЧ И ХАЙДЕГГЕР



Издание журнала „А-Я"

Д. ПРИГОВ

СТИХОГРАММЫ



Издание журнала „А - Я"

Всеволод НЕКРАСОВ



СТИХИ

Издание журнала „А - Я"

Л. БЕХТЕРЕВА

ВАРИАНТЫ ОТРАЖЕНИЙ

ОФИЦИАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ НЕОФИЦИАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Издание журнала „А-Я"

A-YA Chapelle de la Villedieu, 78310 Elancourt, France tél. 050 93 76

Странный художественный феномен — "неофициальное советское искусство"* , или "искусство нонконформистов", вошедший в сознание современников под именем, отрицающим собственную онтологию, — появился на свет из небытия, жил и существовал вопреки обстоятельствам, подобно "литературному процессу", описанному А. Терцем.

Социально-политический, антиценностной критерий — досадное порождение западных искусствоведов, обеспечил ему, с одной стороны — адептов, с другой — хулителей, но равно не расположенных к его внимательному изучению. Словесная шелуха, скрывающая душу далеко не однородного явления, за порогом восприятия оставила не только индивидуальную систему миросозерцания художников и внутриэстетические задачи творчества, но общие тенденции и закономерности, связанные с бытием процесса, выпавшего из культурного и исторического контекста. Тем не менее этот новорожденный сфинкс пережил четыре периода, а следовательно, давно имеет право на историю. Попробуем пунктирно ее прочертить, преднамеренно не затрагивая, предполагая читательскую осведомленность, социально-политическую ситуацию, его формирующую.

---

* *Далее словосочетание "неофициальное советское искусство" смотри под сокращением "н.и.".*

ЗЕРКАЛО ПАМЯТИ

Первый период — Начало — зарождение процесса относится ко второй половине пятидесятых годов. ... Из памяти доносится едва заметное, уловленное лишь единицами бормотание малых групп и гордых независимых одиночек.

"Лианозово" — объединение художников и поэтов под началом старого Е. Кропивницкого и О. Рабина. Некая автономия внутри него: В. Немухин, Л. Мастеркова.

Салон искусствоведа И. Цирлина и режиссера пантомимы (в прошлом актера Камерного театра) А. Румнева. Здесь: А. Зверев, М. Кулаков, Д. Плавинский, А. Харитонов.

Круг Ю. Соостера и Ю. Соболева. Среди них: И. Кабаков, В. Янкилевский, Э. Неизвестный, Б. Жутовский, А. Брусиловский, позднее (исключение: И. Кабаков) связавшие себя с Манежем 1962 г.

Многочисленная студия Э. Белютина.

М. Шварцман — "ветхозаветный учитель" и новые, новые имена учеников, прямых и косвенных.

Группа В. Яковлева и М. Гробмана. Рядом И. Ворошилов, В. Пятницкий.

Московская "Девятка", увековечившая себя В. Вейсбергом и Б. Биргером.

Таруса — весенние этюды: Б. Свешников, В. Воробьев, Э. Штейнберг. Зимние беседы в доме поэта и художника А. Штейнберга.

"Кинетисты", возглавляемые, а точнее, управляемые Л. Нузбергом.

И несколько легендарных одиночек: Э. Булатов, Д. Крас-

нопевцев, В. Ситников, О. Целков... Хором и соло они заговорили странно и косноязыко. По-русски осмысливая европейский экспрессионизм и сюрреализм, втискивали они в окно картины свою сексуальную, душевную и эстетическую неудовлетворенность. Голоса их начали аккумулировать: в клубах институтов, дворцах культуры периодически открывались и закрывались выставки никому не известных художников, за которыми к середине шестидесятых прочно закрепили ярлык "Подполье".

Следующий период — Зенитное стояние — вторая половина шестидесятых. Подвалы и комнаты коммунальных квартир — мастерские художников — пополняются зрителями, мелкими заезжими покупателями и первыми московскими коллекционерами. Среди них: Г.Д. Костаки (позднее переключивший свои интересы на авангард 20-х годов), поэт-переводчик А. Глезер, фотограф Е. Нутович.

Ранее неуверенный, жест художников ныне обрел свой четко означенный контур. "Подполье" утрачивало юношескую непосредственность и свойственную молодости энергийность. (Вырабатывалась манера — иссякала жизнь.) Не каждый в процессе взросления сумел сохранить интенцию к творчеству. Искусство рассеивало то, что рождалось путем интуиции и не могло программироваться впрок. Так, художество многих классиков "Подполья" превращалось в некий формализующий прием. К началу семидесятых "Подполье" как "карнавал" (воспользуемся терминологией М. Бахтина) исчерпало себя.

Творческие объединения распались. Духовные вдохновители ушли в мир иной: И. Цирлин, А. Румнев, Ю. Соостер. Много позднее, почти в наши дни, ушел из жизни старейший идеолог "Подполья" Евгений Леонидович Кропивницкий. Вечная всем им Память.

Третий период — период Заката — связан с началом семидесятых. "Академики" и "классики" "Подполья" изнутри почувствовали кризис. Отчетливо, почти угрожающе, перед каждым встала проблема экзистенциального выбора. Бездна ждала за порогом. Здесь и начались, тогда еще единичные, отъезды за рубеж. Удел же большинства — гамлетовское "быть или не быть", конкретнее — борьба за выход из "Подполья" — за официальное признание, или уход в себя.

Уход в себя — поворот к метафизическому, религиозно-философскому миросозерцанию, к архетипам сознания, к архетипам культуры — на основе органичной эстетической системы, а не сюжетно-литературной интерпретации — многим оказался заказан.

Большее число художников отстаивало свое право на официальное признание. Их умонастроение вылилось в общественное движение. Трагическое "Беляево". 15 сентября 1974 года стало днем, с которого русское художественное "Подполье", русский "карнавал" начал официально существовать на ниве "н.и.". Здесь и находятся истоки нового — Четвертого, еще не завершенного периода и жизни "н.и.".

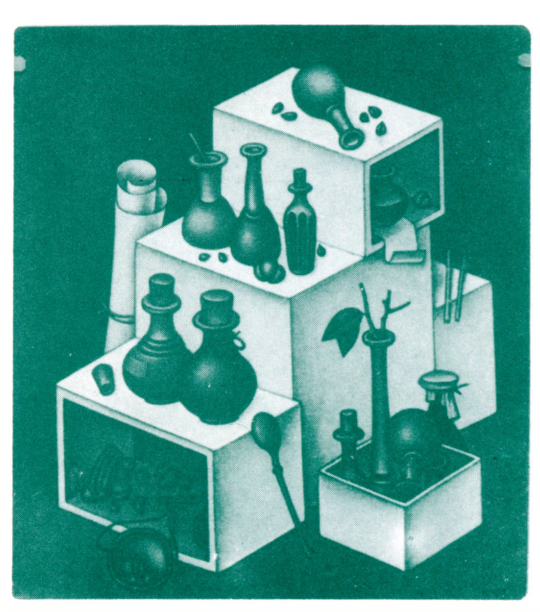
События этого периода общеизвестны из газет и фотодокументов. Измайлово, ВДНХ — первые свободные выставки в павильоне "Пчеловодство" и в Доме культуры. Художественное "Подполье" в объятиях многочисленных толп. Экспозиции на квартирах новоявленных коллекционеров и в мастерских художников.

Но вот ликование понижает свой градус. "Подполье" в рамках Объединенного комитета художников-графиков обретает свой новый статус. Создается секция живописи. Художникам отводится пространство для выставок. Однако порог данного зала бывшему "подпольному", ныне "официальному" художнику переступать не дозволено. Его "официально признанная" творческая свобода здесь и становится заведомо ограниченной.

Первыми официальное поле деятельности опробовали ветераны-"классики", группа художников, ранее примыкавших к крылу О. Рабина и коллекционера А. Глезера: Н. Вечтомов, А. Зверев, В. Калинин, О. Кандауров, Д. Краснопевцев, В. Немухин, Д. Плавинский, А. Харитонов. Вспоминаются: метафизическая ясность и классическое совершенство натюрмортов Д. Краснопевцева, мистериально-карнавальная круговерть "балаганчика" В. Калинина, сусально-мозаичные картинки А. Харитонова, абстрактно-лирический артистизм ранних работ В. Немухина, проникновенная экспрессивность жеста юного А. Зверева, колористическая ядовитость научно-фантастических пейзажей Н. Вечтомова, галерея работ кисти О. Кандаурова. Последние своим количественным превосходством окутали всю выставку. Вос-



О. Рабин: Пейзаж с курицей.



Д. Краснопевцев: Натюрморт.

торги у портретов, запечатленных его воображением, перекрыли все ожидаемые результаты. В рамках заколдованного круга Малой Грузинской зрела угроза славе общего и единственного кумира масс И. Глазунова.

При всех издержках первой выставки ее ценностная ориентация не подлежит умалению. Зрителю была представлена развернутая панорама работ девяти ведущих мастеров бывшего "Подполья". Зрители были свободны в выборе духовных единомышленников, вкусовых пристрастий, "звезд" для поклонения.

Последующие выставки в пространстве того же зала по своей направленности скорее представляли печальное зрелище. Трагедия "Подполья" обернулась и своей обратной, гротескной стороной. Все члены живописной секции, за редким исключением, желая проветрить залежавшиеся и вновь написанные сочинения, не обращали внимания на то, что маленькая площадь зала не вмещала и десятой доли экспозиции. "Классики", пользуясь правом, данным длительным томлением в подполье, оккупировали почетные места, оставляя всех прочих ютиться в коридорах и закутках. Так, "отчетные" миниатюрные экспозиции на Малой Грузинской, идеологически нонконформно ориентированные, своим пафосом антикультуры как это ни парадоксально, напоминали, и продолжают отдаленно напоминать, одноименные ежегодно проводимые выставки на богатырском поле Манежа. Разумной, спокойной "художественной жизни", как можно было заметить, по образу и подобию западной, в силу идеологических и целого ряда не менее существенных причин, здесь не возникло. Жрецы "Подполья" О. Рабин, А. Глезер, М. Шемякин, Л. Нусберг, М. Гробман, Э. Неизвестный, В. Ситников, В. Комар и А. Меламид, О. Целков и т.д.*, а также отдельные его "мечтатели", породив к этому времени целую армию последователей, двинулись искать "художественную жизнь" в иные страны.

**Здесь нарушена хронологическая цепь отъездов каждого из лидеров "н.и.". Порядок имен более соответствует тому месту, которое каждый из них занимал в общественной жизни "н.и.".*

ЗЕРКАЛО ЗАРУБЕЖНЫХ КАТАЛОГОВ

Долгожданная встреча русских художников и "художественной жизни" состоялась, но на других географиях, в чужих странах и на чужих континентах. Русские "н.и." благодаря приверженности и ревностности А. Глезера, М. Шемякина, О. Рабина, позднее Л. Нусберга, пропутешествовав по Западной Европе, заглянув в Америку, навестило Японию. Можно сказать, русское "Подполье" за свою долгую безызвестность, оказалось вознагражденным вниманием почитателей искусства на всем земном свете. На долю не каждого, порой даже большого, художника выпадает ныне такая популярность. В народных сказках незаконнорожденные дети, а чаще пасынки, за понесенные ими обиды и мытарства впоследствии получают титул "царевичей". Но всегда ли эти "царевичи" из русского "Подполья" ведут себя в должном соответствии? Бегло перелистнем роскошные каталоги (тайная и явная зависть тех, кто суетится на пятачке Малой Грузинской). Не останавливаясь на отдельных, специфических огрехах каждого, отметим их общую закономерность. Как правило, та или иная группа художников реальную, многообразную, яркую, живую картину русского "н.и." впрямую отождествляет с той или иной типологией художественного мышления. "Классиками" и "идеологами" русского "Подполья" создается новая мифема, мало чем отличающаяся от информации, исходящей из иностранной критики, которой по неосведомленности простительно ошибаться. Думается, что М. Шемякину, А. Глезеру и другим лидерам русского художественного Зарубежья достаточно

известно, что в тот момент,когдазападная критика присвоила русскому "Подполью" одномерное определение — "н.и.", оно, как никогда ранее, стало разнородным. С пересечением других географий, с экспортацией усвоенных влияний и идей в Россию стремительно видоизменился образ "н.и.". Появился как бы стимул для созревания новых групп, течений, имен. Русский "кич" — печальное наследие "Подполья", стал перемежаться новыми неоавангардными течениями, оставляя в стороне его древние, могучие столпы.

Пристальней вглядимся в зеркало каталогов, далеко ли их создатели ушли от западных толкователей.

La peinture russe contemporaine. Palais des Congrès. Paris, 1976. Директор — М. Шемякин. Первое впечатление — странная до карикатурности табель о рангах, не свойственная обычно самому жанру каталога. В ней высшему "чину" художников, согласно личным пристрастиям М. Шемякина, предоставлен разворот с цветной репродукцией, следующему, по нисходящей, — полразворота, но тоже с цветом, третий лишен и этого преимущества, а, видимо, самый "низкий" не удостоен даже и разворота. Анализируешь замысел автора, почему так, а не иначе? Примеряешь и соотносишь его со своим личным субъективным вкусом и общими объективными критериями и этическим разумением. И слышится гоголевское: "Нет ответа".

Действительно, каким ветром сюда занесло замечательного русского писателя и не менее прекрасного художника Алексея Ремизова? Здесь ли его место? А как попал сюда действительный член Академии художеств Александр Тышлер? Если создатель выставки хотел восстановить цепь преемственности и фундамент традиций русского "н.и.", то список имен нуждается в продолжении. Однако тому, кому русское "Подполье" обязано своим рождением, Евгению Леонидовичу Кропивницкому, не нашлось не только цвета, но и места на развороте, а двенадцатилетнюю Доротею Шемякину сочли уместным поместить во всех регалиях в этой странной кунсткамере.

Пусть простит меня читатель за этот не эстетический, а вполне натуралистический взгляд на каталог Парижской выставки. Но, по всей вероятности, русская пословица — "Как аукнется — так и откликнется" — имеет свои корни.

Досадные умышленные и неумышленные просчеты вызывают чувство боли у тех, кто действительно имеет право отождествлять себя с образом русского "н.и.", так как внутренне остается приверженцем "Подполья", сидя у себя в мастерской на Родине и редко выползая на арену Малой Грузинской.

Unofficial art from the Soviet Union. Лондон, 1977. Ответственные И. Голомшток и А. Глезер. Все то же — табель о рангах. Только некоторых художников поменяли местами. В центре внимания — семейный круг О. Рабина. Правда, опять где-то затерялся Е. Л. Кропивницкий. Да вскользь упомянуты или совсем забыты М. Шварцман, О. Васильев, А. Тяпушкин, М. Рогинский, В. Пивоваров, Ю. Соболев, В. Колейчук, Ю. Соостер и все те, кто в той или иной степени связаны с русским неоавангардизмом. Оказались вычеркнутыми из памяти даже организаторы "Беляева": В. Комар, А. Меламид, В. Воробьев. Репрезентативность лондонской выставки "н.и." выстроилась сообразно личным вкусам А. Глезера и его единомышленника О. Рабина. (Парижская выставка М. Шемякина параметр репрезентативности просто в себя не включала, хотя из своего названия его не изъяла.)

Менее тенденциозную, однако все равно не объективную, картину русского "н.и." представляет каталог выставки, проведенной в Японии. Достижение: участники японского издания получили некоторое равноправие. Приятно отметить, что, наконец, в историю русского искусства вписались имена художников, давно живущих в Зарубежье и как бы канувших для нас в Лету: О. Кудряшов, В. Воробьев, И. Шелковский, В. Григорович. Вспомнили о Е. Михнове и В. Пивоварове, достаточно давних представителях "н.и." (Е. Михнов — один из его основателей в Ленинграде).

В каталоге выставки, организованной в Нью-Йорке в 1977 году Н. Доджем, тоже нет должной представительности, широкого угла зрения, но нет и высказанных ранее претензий. Впечатление от каталога импрессионистическое: организатор выставки продемонстрировал американской публике лишь те явления, с которыми он случайно встретился в России, и это замеченное и здесь представленное им еще не есть исчерпывающая картина русского "н.и.". Нельзя без



А. Харитонов: Пейзаж с церковью.



А. Свешников: Рисунок (фрагмент)

внимания оставить и тот факт, что впервые среди достаточно известного круга московских и ленинградских художников появились имена их эстонских и литовских коллег. (То, что в Москве работал эстонский художник Ю. Соостер, обеспечило московскому "Подполью" и эстонской школе давние духовные и дружеские контакты.)

Наиболее реальную, единую в своем многообразии, картину русского "н.и.", к нашему удивлению, создают каталоги выставок, организаторами и инициаторами которых, увы, являются не идеологи "Подполья", а иностранцы, которых мы, в свою очередь, не беспричинно обвиняем в непонимании русских специфических проблем. Они, сделав попытку классифицировать русское искусство по его отдельным руслам и направлениям, предоставили место и в выставочных залах и в соответствующих каталогах кругу художников, о существовании которых считалось вполне возможным молчать. Многое тайное ныне сделалось явным. Из небытия на свет появился М. Шварцман. Вспомнили о М. Кулакове, В. Сидуре, В. Космачеве, О. Васильеве, М. Чернышове, Л. Сокове, И. Чуйкове. Появились и те юные представители концепта, которые, в свою очередь, не дадут возможности о себе забыть. Хочется с благодарностью отметить имена организаторов выставок на Венецианском Биеннале и в Турине (1977 г.) — Энрико Криспольти и Габриеллы Монкада. В их изданиях образ русского "н.и." наиболее приближен к своему первоисточнику.

Разумеется, и здесь не без издержек. Более чем обидное удивление вызывает отсутствие работ классика русского "Подполья" Д. Краснопевцева. Непомерная диспропорция группы Л. Нусберга выявляет некоторую родственность с парижским каталогом М. Шемякина и лондонским каталогом А. Глезера. Идеологические оппоненты пользуются тождественным тактическим оружием.

И вот Бохум, 1979. Ранее скрытая от глаз постороннего тенденциозность двух группировок вылилась в публичный скандал. О скандале в рядах русского "н.и." на территории музея в Бохуме шумело радио, русские газеты и многочисленная немецкая пресса. Идеологи столкнулись. Разразился кулачный бой за лидерство. С одной стороны — О. Рабин, А. Глезер, М. Шемякин, О. Целков, с другой — Л. Нусберг

со своим "кинетизмом" и многочисленная группа художников-эмигрантов, дискриминируемых М. Шемякиным и А. Глезером.

О. Рабин, О. Целков, М. Шемякин отказались принять участие в выставке. На местах изъятых из каталога произведений — белые пятна. В каталог к тому же не были включены работы самого старого соратника Л. Нусберга — живущего в России Ф. Инфантэ. Это нравственный провал, скрытый, утаенный от непосвященных. Знающие могли заметить небеспристрастность в стане Л. Нусберга еще на выставках в Венеции и Турине. Подобный "принцип" откровенно демонстрировали ранее М. Шемякин и А. Глезер.Так единому, живому телу русского искусства снова было нанесено ранение. Однако выставка открылась и по свидетельству очевидцев имела огромный успех. Боль ранения с особой остротой ощутили только изнутри.

Все это говорится двум оппонирующим группировках не в укор, а по большой печали и нашему провинциальному русскому недомыслию. Как быть художникам, продолжающим жить здесь, в России, представителям разных течений, устремлений, направлений и возрастов, если такие жестокие баталии за превосходство и первенство ведутся в странах, где галереям и музеям нет числа и каждое художественное событие находит соответствующее отражение в каталоге.

Хочется напомнить всем художникам, отождествляющим себя с русским искусством, о речи Ф.М. Достоевского, произнесенной в Москве в 1880 г. при открытии памятника А.С. Пушкину. Проникновенные слова великого писателя о роли русского сознания в мировой культуре объединили, хоть и ненадолго, всех, кровно болеющих проблемами русской культуры — западников и славянофилов.

Нынешние оппоненты, правда, еще окончательно не выявили свои идеологические пристрастия, ими пока руководят интересы скорее местнические, программно еще не оформившиеся, потому в самой окончательной неразделенности и усматриваешь слабый луч надежды. Грезится тебе — "русскому мечтателю" — иной раз выставка в Н-й стране, Н-м городе, Н-м зале, где не будет оппонирующих тенденциозных группировок, а развернется широкая, многоликая панорама русского искусства, представленная на стра-

ницах каталога во всей сложной антиномичной жизненной полноте. Объятием, к которому призывал Ф.М. Достоевский своих литературных современников, и могла бы открыться новая страница в истории русского "н.и.".

ЗЕРКАЛО ЗАЛА НА МАЛОЙ ГРУЗИНСКОЙ

Опыт конфликтующего Зарубежья для "классиков" московского "Подполья" все-таки не прошел даром. Охватывает беспросветная гоголевская "скука", когда одна из компаний или групп выдает себя за нечто самое важное, самое существенное, самое национальное или самое авангардное, что и составляет суть — ядро "н.и.".

В недрах "н.и." забрезжил интерес к выставкам групповым и персональным, которые своим бытием не пытаются ниспровергнуть соседа, скорее — наоборот. В подтексте угадываются идиллические и идеалистические давние чаяния выстроить некую ретроспективу жизни русского искусства. Эти устремления одиночек встречают не без препятствий как официальные власти, так и отдельные художники, во всем по инерции усматривающие или запланированный КГБ раскол в рядах "н.и." или честолюбивые замыслы единиц.

Но это аморфное брюзжание не затмевает и не заслоняет полноты встречи зрителя с подлинным и мнимым искусством. На сей раз без подмен. Иерархические этажи и табели о рангах — сняты. Нет прямой и побочно сопутствующей рекламы — нет сенсации. Границы: выставки и зритель. Свобода творчества — свобода восприятия. (Каталоги, пригласительные билеты, буклеты и плакаты — здесь все еще по-прежнему почти непозволительная роскошь. Обладатель такого джентльменского набора — счастливчик.)

Первопроходцем на этом поприще был В. Яковлев. Его уникальные изображения из серии цветов, как бы рождающиеся на стыке жизни и смерти, его пейзажи, увиденные не

внешним, а внутренним зрением, — остались почти никем не замеченными. Первый блин, действительно, сходит комом. Посетителями выставки были сами художники. Одни говорили о неудачном выборе работ, другие — о плохо выстроенной экспозиции. Но, видимо, причина неудовлетворенности была скрыта в ином.

Успех выставки "н.и." в сознании многих отождествляется с количеством посетителей, разумеется, великим. Никто не вспомнил о том, что работам В. Яковлева, его уединенному миру, не только чужды, но и вредны толпы зрителей. Восприятие его работ возможно в контакте один на один. Такая благоприятная ситуация нежданно и негаданно возникла на Малой Грузинской.

Выставку открыли, зарубежное радио молчало, любопытствующие, падкие на сенсации, не явились. Молчал и голос русского "н.и." на кордоном. А странно. Ведь в начале шестидесятых именно с выставок В. Яковлева, его неожиданных и в то время мало кому понятных работ, и началось внимание к русскому "Подполью".

Ситуация молчания, мертвой тишины озадачила не только молодых лидеров "н.и.", но и ветеранов. Жаждущие выставиться попрятались в кусты. У Э. Штейнберга и В. Янкилевского, с юношеских лет связавших свою судьбу с "Подпольем", никогда и нигде не лидирующих, разве что в количестве и качестве созданных произведений, неожиданно возникла возможность показать свои работы. Конкурентов не оказалось.

Выставка, смонтированная в течение двух или трех дней, открылась всем на удивление. Два контрастных художника столкнулись и объединились рядом: точнее, по вертикали. Экспозиция В. Янкилевского — в цокольном зале при искусственном освещении, Э. Штейнберга — наверху, в лучах заходящего солнца. Свет и бездна. Подпочва и запредельность. Пространственная музыка геометрии и трагическая конкретика проломов. Медитативное созерцание идей-символов и напоминание о грядущем Апокалипсисе. Князь тьмы и Князь света. Из антиномий родился синтез. Родился образ выставки.

Вернисаж Э. Штейнберга и В. Янкилевского явился праздником для присутствующих. Выставку посещало в среднем

около 600 человек в день. Полупустующие залы мало беспокоили художников. Пространство выставки смоделировало себе подобных зрителей. В залах выставки накануне ее закрытия Б. Гройс — критик, философ, лингвист, прочел доклад об эстетике М. Хайдеггера. Философский, эстетический уровень выступавших оппонентов, как и доклад, вызванный к жизни самим фактом существования выставки, внесли неожиданно новый ракурс в то стереотипное понятие, которое именуется "художественной жизнью". Всем стало очевидно, что выставка сама обеспечивает себе структуру зрительного зала. Она может стать сенсацией, площадью для зрительских манифестаций, салоном по продаже и закупке сочинений официальными властями и частными лицами, но она может превратиться в место уединенной встречи, лицом к лицу, художника и его отражения.

На последний вариант рассчитывать могут, думается, немногие, от личных желаний сие не зависит. Онтологическая и иррациональная сферы творчества вряд ли способны быть подвержены логическому и футурологическому анализу. По тем же самым причинам немногие, а можно сказать единицы из общего числа имен, нам известных, остались бы удовлетворенными "результатами" выставки. Резонанс в многочисленных резонаторах — вот что притягивает тех, кто по той или иной причине вступил на стезю "н.и." с датой рождения "Беляево", а то и позже, и остался за порогом зарубежных выставок и каталогов.

Русский "кич" в лице лидеров "Двадцатки" — выражение эклектичного, иллюстративного мышления, жаждущего сенсации. Эта группа и целый ряд художников, идеологически к ним примыкающих, вульгарно облекающих свои образы в атрибуты православного культа или мишурно-помпезный, стилизованный антураж европейского барокко, взявших напрокат приемы О. Кандаурова, В. Ситникова, О. Рабина, А. Харитонова, М. Шемякина, И. Глазунова — всеми правдами и неправдами подогревают свою популярность, не отдавая себе отчета в том, что само наличие их работ в выставочном зале уже влечет к себе толпы почитателей. Ярмарка, маскарад на стенах зала — аналог его зрительный зал, переполненный зрителями и покупателями.

Структура зрительного зала и стала для многих опреде-

лять лицо выставки. Таким испытанием на качество явилась выставка В. Калинина.

Работы В. Калинина, откровенно сюжетные, включающие в себя и социальную и религиозную структуру современного русского сознания, встроенные в эстетику искусства конца прошлого и начала нашего века, должны были бы привлечь к себе толпы воздыхателей. Но, к общему удивлению, мистериально-карнавальный, зрелищно-сюжетный мир В. Калинина оказался закрытым для массового потребления. Искусство В. Калинина, по внешним деталям смыкающееся с отдельными вариантами "кича", по внутренней своей гротескно-трагической направленности, свойственной чистому романтизму, таит в себе эстетическую и архетипическую подлинность. Как следствие — ярмарка не состоялась.

В этой цепи персональных экспозиций хочется не забыть выставку М. Чернышова. Последний работает на стыке идей супрематизма, конструктивизма, неопластицизма. Оставаясь в рамках чисто формальных поисков, конструктивно-знаковых изображений, художник не заинтересован в зрителе. Его рука почти магически подчиняется логико-математическому закону ритмических и метрических повторений.

В тишине полупустых залов прошли посмертные выставки преждевременно скончавшихся художников. Живопись трогательного двадцатилетнего примитивиста А. Горохова увидели единицы, как мало кто заметил трепет по-филоновски ветвящихся трагических рисунков В. Смирницкого.

Толпы не беспокоили экспрессивных, болезненно-карикатурных персонажей покойного В. Пятницкого. Искаженные внешним уродством и внутренним страданием образы художника напоминали посетителям выставки — могиканам "Подполья" — их прошлое. Смерть художника не возвращала, а скорее уносила с собой эстетику искусства давних лет, искусства, в котором терялся и умирал смысл Воскресения.

Обратное, контрастное, впечатление оставила встреча с Ю. Соостером, ушедшим из жизни почти десять лет назад. (Экспозицию задумал и осуществлял, совместно с сотрудниками музея в Тарту, старый и верный друг Ю. Соостера И. Кабаков.)

Фрейдистский, сексуальный аспект сочинений Ю. Соостера удалился на задний план. Послышался шепот метафизического говорения — знания. Его "можжевельники" увиделись в ряду созданий Д. Моранди, Д. Краснопевцева... Выставку открывала серия фотографий: портреты художника в доме, в мастерской. Нерезкое, приглушенное изображение напоминало старинный дагерротип. Создавалось ощущение времени, рождающегося в колыбели памяти, времени утраченного, но навсегда оставшегося с нами.

В центре зала огромный черный стол. Под стеклом рисунки Ю. Соостера: черно-белые, цветные, созданные в разные периоды жизни. Глаз ни на одном не задерживается. Это кардиограмма скоротечной жизни, обернувшаяся неожиданно смертью. Живопись — на стенах зала — то, что стало неподвластно смерти. Искусство восстало из смерти и вышло в иное пространство.

Используя уроки икебаны, эстонцы внесли в атмосферу зала интонацию ровного тихого дыхания. Этой интонации соответствовало и открытие выставки. Присутствующие оказались свидетелями второго рождения художника — духовного и метафизического. Воспоминания И. Уваровой о ее друге Ю. Соостере отозвались камертоном к происходящему.

В этом ряду не сенсационных, но действительно художественных событий хочется отметить и групповую выставку семнадцати художников, объединенную общим названием — "Цвет, пространство, форма". Выставка вызвала сильный гнев в лоне художественной и искусствоведческой мысли МОСХа, в рядах его так называемых "неозападников" и "неославянофилов". Рядовой зритель, скажем прямо, был шокирован. Посещаемость — самая минимальная. Выставка объединила под своей шапкой семнадцать художников разных генераций, разных философских и эстетических концепций. Вот их имена: М. Архангельский, С. Бич, С. Бордачев, Э. Гороховский, Э. Дробицкий, А. Жигалов, Б. Жутовский, Ф. Инфантэ, И. Кабаков, В. Колейчук, В. Немухин, В. Пивоваров, Д. Плавинский, М. Чернышов, И. Чуйков, Э. Штейнберг, В. Янкилевский. (Знаменательный факт — присутствие И. Кабакова, В. Пивоварова, Б. Жутовского, Э. Гороховского — впервые примкнувших к движению

"н.и." в рамках его официальной жизни на Малой Грузинской). Далее, не останавливаясь на работах каждого в отдельности, попытаемся нащупать общий знаменатель этого, на наш взгляд, интересного, события. Оговоримся сразу, что первый параметр названия выставки — "Цвет" — не отвечает ее идейной установке. Его следовало бы заменить "Светом". Имена известных и менее известных, недавно вступивших на стезю искусства и посвятивших уже большую часть жизни творчеству, объединены едиными параметрами — параметрами геометрического пространства — формы и оптического пространства-света. Одни рассматривают эти категории пластически и функционально (С. Бич, А. Жигалов, В. Колейчук, М. Чернышов, И. Чуйков), другие (Ф. Инфантэ, И. Кабаков, В. Пивоваров, Э. Штейнберг, В. Янкилевский) — наполняют философско-символическим смыслом. То есть на выставке были представлены работы художников, для которых пространственно-геометрическое мышление стало или самим способом постижения мира, алфавитом искусства (С. Бич, А. Жигалов, В. Колейчук, М. Чернышов), его символико-знаковой структурой (Ф. Инфантэ, Э. Штейнберг), либо художники, для которых язык пространственно-геометрических форм перемещается из морфологического ряда в ряд синтаксический, пунктуационный, обуславливающий смысл изображения (Э. Гороховский, Б. Жутовский, И. Кабаков, В. Пивоваров, И. Чуйков, В. Янкилевский).

В самих способах философской и эстетической разработки названных проблем можно усмотреть принципиальное значение выставки, которая, в свою очередь, продемонстрировала жизненность эстетики искусства двадцатых годов. Современные художники только ее религиозно, экзистенциально-философски, а порой и функционально переосмысляли. Выставка виделась в высшем смысле традиционной и в лучшем смысле — авангардной.

Рассмотрев цепь достаточно серьезных событий из официальной жизни русского "н.и.", мы, однако, не желаем ни себя, ни читателя обманывать и тешить иллюзиями по поводу некой стабилизирующей ситуации, связанной с внешней, эмпирической, а точнее социально-экономической жизнью "н.и.".

Художник, затратив энное количество энергии, действительно, может показать свои произведения публике на отведенном ему пространстве. Однако продажа сочинений учреждениям, специально предназначенным для этой цели — галереям, музеям, для художника по-прежнему невозможна. Он встречает невообразимые препятствия на этом пути. На критический отзыв в официальной прессе в прошлом "подпольный", ныне "официальный" художник и не надеется.

Ростки же подлинной художественной жизни всеми своими корнями уходят исключительно во внутренний мир личностного творчества, аура которого всякий раз рисует подобную себе картину зрительного зала... и каждый раз художники со стоическим терпением ждут появления печатного слова, исходящего от людей просвещенных и приобщенных, которым ведомы не только событийная, внешняя сторона "н.и.", но его внутренние энергийные, духовные процессы.

Увидит ли себя эта напряженная, трепетная жизнь русского искусства, с ее антиномическими вопрошаниями, в зеркале критики, или снова пред нами предстанет искривленная личина "н.и."?

ЗЕРКАЛО ПЕЧАТНОГО СЛОВА

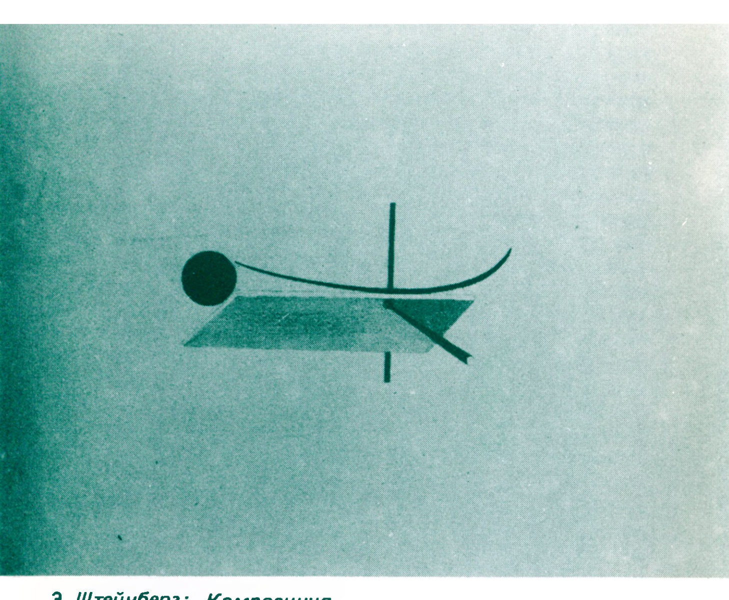
В официальной советской прессе спорадически, в течение двадцатилетия, возникали отповеди и проклятия в адрес русского "Подполья", не менее спорадически в европейской и американской печати всплывала та или иная мало достоверная информация. Со времен "Беляева" появление такого рода материалов резко возросло количественно, при этом качество их не изменилось. Мы здесь к иностранным корреспондентам, а порой и критикам, не в претензии. Многого они не знают, многое доходит до них из чужих уст, искаженно, многое они на свой лад осмысливают. Западное толкование для русского художника может быть небезынтересным, если оно основано на правдивых фактах. Свободу интерпретации оставляем за ними, хуже обстоит дело со "свободой вымысла" фактов.

Остановимся для примера на статье американского искусствоведа Джона Боулта "Советский Союз: семидесятые и позже" (Лондон. Торонто. 1975), статье, претендующей не только на интерпретацию, вполне своеобразную, но и на знание фактов. Перечитав ее, заставим себя согласиться, что творчество ныне покойного ленинградского художника Е. Рухина "провозглашает богатство фантазии и чувства, которые намеренно отсутствуют в большинстве произведений его коллег". По нашим впечатлениям это перепев Д. Плавинского, В. Немухина, Л. Мастерковой, по мнению Д. Боулта: "Евгений Рухин, возможно, наиболее выдающийся их всех современных подпольных художников". Но не будем его опровергать. Действительно, о вкусах не спорят.

Однако вот еще пассаж: "Илья Кабаков и Эрик Булатов очень компетентные техники, владеющие техникой и чистотой, приятны после вульгарности Янкилевского, но оба явно обязаны происхождением тематики Магритту". Поразмыслив, опять смиряемся. Видимо, Д. Боулту, столь категорично сделавшему данные выводы, знакомы какие-то уникальные произведения названных художников, с которыми нам встретиться не довелось.

Следующий тезис Д. Боулта: "Тот факт, что такие художники, как Янкилевский, Рабин, Краснопевцев находят готовый рынок сбыта своих произведений как в московских дипломатических кругах, так и среди дилеров Парижа, Лондона и Нью-Йорка, свидетельствует, вероятно, о том, что их произведения отвечают западному "буржуазному вкусу".

Наши комментарии: 1. Старейший художник О. Рабин, ранее проживавший в столичном городе Москве, вряд ли выдерживал в дипломатических кругах конкуренцию с Е. Рухиным, посещающим столицу наездами. Теперь у О. Рабина, обитающего в Париже, наконец, появилась реальная возможность "удовлетворять вкусы буржуа, снабжая дилеров Парижа, Лондона, Нью-Йорка" своими творениями. Однако о коммерческих подвигах О. Рабина нам ничего не известно. И мы, живущие в Москве, вынуждены полагаться на информацию Д. Боулта. Тогда Д. Боулт, пожалуй, не критик, а прорицатель, начертавший творческую и коммерческую судьбу О. Рабина, а высказанные им суждения о Д. Краснопевцеве и В. Янкилевском, искусство которых, на наш взгляд, не только не рассчитано, но должно быть чуждо вкусу обывателя, — относится к некому будущему, о котором мы и не помышляем. 2. Что же касается настоящего, так сказать, текущего момента, то в жизни и творчестве Д. Краснопевцева пока не произошло существенных творческих и экономических перемен. 3. Мастерская же В. Янкилевского забита триптихами, пентаптихами и другими одночастными и многочастными архитектурно-скульптурно-живописными созданиями, которые не только не отвечают коммерческому спросу, но которые еще не адаптированы сознанием экспертов, тем кланом, к коему и причисляет себя Д. Боулт. Художник закрыт для публики. Персональная выставка с Э. Штейнбергом на Малой Грузинской в мае



Э. Штейнберг: Композиция.



В. Яковлев: Портрет.

— июне 1978 г. — документальный антитезис боултовской концепции.

Мы уделили такое внимание статье Д. Боулта, далеко не единственной в своем роде, а, наоборот, крайне типичной, с той только целью, чтобы проиллюстрировать тем, для кого неотъемлемы от личных судьбы русского искусства, как важно пристальное и внимательное рассмотрение всех параметров данного явления, во всех его ракурсах. Суждения Д. Боулта основаны не только на собственном вымысле и незнании фактов, а на кривой информации, почерпнутой из непрезентативных коллекций, из досужих разговоров, наконец, самое обидное, из зеркала печатного русского слова.

Для примера обратимся к альманаху "Аполлон-77", как изданию самому шикарному, самому сенсационному, самому нашумевшему. Слишком много создатель его — М. Шемякин получил ударов со стороны идеологов Первой русской эмиграции и лидеров диссидентского и православного движения, живущих здесь, в России. Битого — не бьют, поэтому не хочется присоединяться. К тому же в "Аполлоне-77" действительно опубликовано немало весьма замечательных литературных опытов, доселе неизвестных авторов (стихи Л. Аранзона, Р. Мандельштама, Е. Мнацакановой, проза Е. Герфа "Бабочке снится Чжоу" и целый ряд других весьма ценных материалов, среди них следует отметить и серию тонких фотографических портретов. Запомнились портреты М. Шварцмана, В. Яковлева, Э. Лимонова, А. Харитонова), но нас по-прежнему занимает лишь та сторона издания, которая некоторым боком освещает жизнь "н.и.".

Называя альманах "Аполлон-77", его создатель словно хочет прочертить естественную, органическую связь современного русского "Подполья" с "серебряным веком" русской культуры.

Разглядывая страницы альманаха, видишь знакомые и незнакомые лица и репродукции знакомых и незнакомых сочинений. Полагаем, что составители умышленно, ради неких, не открывшихся нам причин, в отличие от отдела поэзии и прозы, в котором довольно развернуто была представлена группа "Конкрет" и прочие литературные авангардисты, в разделе, посвященном "н.и.", решили быть традиционалистами, следуя по собственному разумению "заветам

символизма и акмеизма". Редактор-издатель-составитель-иллюстратор "Аполлона-77" — художник М. Шемякин. В области "н.и." он эксперт. И вправду, в разделе "искусство" нет разноликости, разностильности, но нет и многообразия. Здесь жесткий выбор имен по собственным эстетическим пристрастиям. "Серебряный век" увиден сюжетно, литературно-олеографически. Тех, кто находит с ним стык в сюрреализме и экспрессионизме, похлопывают по плечу.

Целостную, хотя и достаточно эклектичную картину странного, изломанно-эротического, беспространственного мира — создает сам М. Шемякин своими черно-белыми иллюстрациями, напоминающими то Бердслея, то иллюстраторов старого "Аполлона", то утонченный стиль японцев, то откровенно кичевое современное европейское порно. Мрачная фигура в черном (фотопортрет Шемякина) отбрасывает тень на окружающее его соцветие отобранных талантов. В рамках данного издания все художники словно надели на себя маску мифологической группы "Санкт-Петербург". Такие фигуры старого московского круга, как В. Калинин с его бесшабашной карнавальностью и архетипической мистериальностью, В. Яковлев, с его отстраненным миром цветов, О. Рабин, с его остро выраженной социально-поп-артистской плакатностью и даже В. Янкилевский, с его трагедийным пафосом Бездны — представлены здесь верными служителями ордена, главою которого является М. Шемякин (о менее значительных именах говорить не приходится).

Эту единообразную картину подкрепляют тексты В. Петрова, небезызвестного А. Глезера и самого М. Шемякина. Выспренние, высокопарные, перемежающиеся бойкой журналистской разухабистостью, они в унисон изображению создают некое антисоборное искусство эклектизма.

Чужеродным островком здесь читаются лагерные рисунки Б. Свешникова — белые, пространственные, поэтические, равно тождественные и картинам Гулага и панорамам дантова "Ада" — и "Белый эпос" о них А. Синявского, написанный в память общего друга — реставратора и поэта Н. Кишилова, несколько лет назад умершего во Франции.

Свободой звучания поражают фломастерные рисунки Е. Михнова.

Присутствие в альманахе чужеродного, наивного мира И. Кабакова — родоначальника российского концептуализма и поп-арта — просто озадачивает. Однако проникновенная статья Е. Шифферса (известного московским и ленинградским кругам автора углубленных, нигде не публиковавшихся, литературных, философских, богословских и эстетико-богословских сочинений) ставит все на свои места. Просматривание альбомов И. Кабакова сквозь призму религиозного припоминания, свойственного русскому поэтическому сознанию, не только открывает в лице художника иную, ранее скрытую ипостась, но наводит реально разрушенные мосты. В авангардисте И. Кабакове открылась дверь преемственности. Его творчество — плод единого древа русской культуры — оно и соответствует высокому, но явно не реализованному замыслу альманаха.

Здесь и коренятся прямые вопросы к "Аполлону-77". Почему в него не попали художники, отвечающие всем параметрам достойного в замысле начинания, такие, как Э. Булатов, В. Вейсберг, Д. Краснопевцев, Ю. Соостер, Э. Штейнберг? Почему же М. Шварцман, соответственно названный В. Петровым на страницах альманаха "Апостолом катакомбного искусства", так блекло здесь представлен? А ведь, наверное, его работами, и в самом развернутом виде, должна была открываться галерея русских художников издания, носящего имя "Аполлон". Он первый ощутил глубинную связь с идеями и образами "Аполлона", которые предполагал воскресить М. Шемякин.

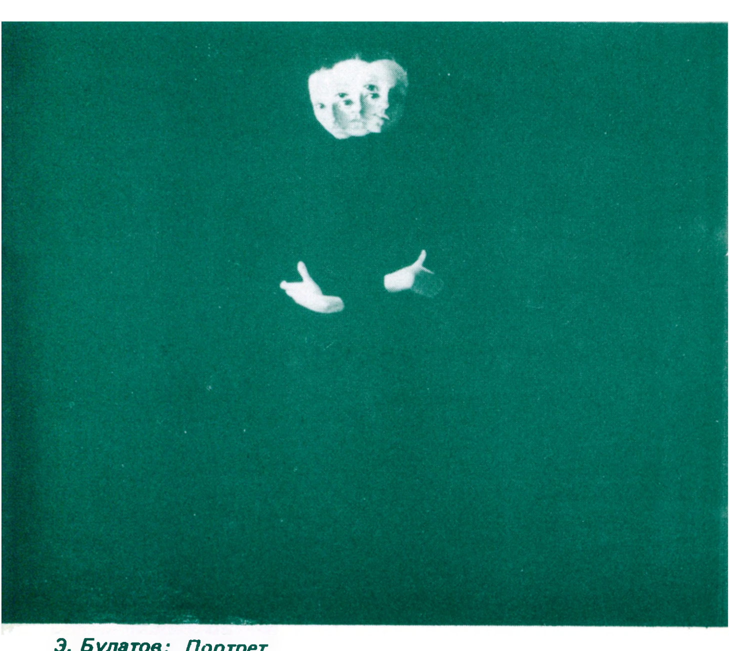
Мы видим, что за порогом издания остались имена художников, впрямую соотносимых с высшим "иерархическим чином" "Аполлона-77". Что же можно сказать о тех, кто отождествляет свою деятельность с нынешним авангардизмом — "кинетизмом", "поп-артом", "концептом" и т.д. Литературный раздел издания давал им полное право участвовать в альманахе. Ведь в его названии прочитывается не только имя русского поэтического журнала начала века, но и имя греческого бога — являющего нам символ искусства вообще. Тем более что на обложке книги, увенчанной колючей проволокой Гулага — несвободой русского "Подполья", современный российский Аполлон предстает не в канонической одежде — тунике и лавровом венце, а голый

с ободранной кожей.

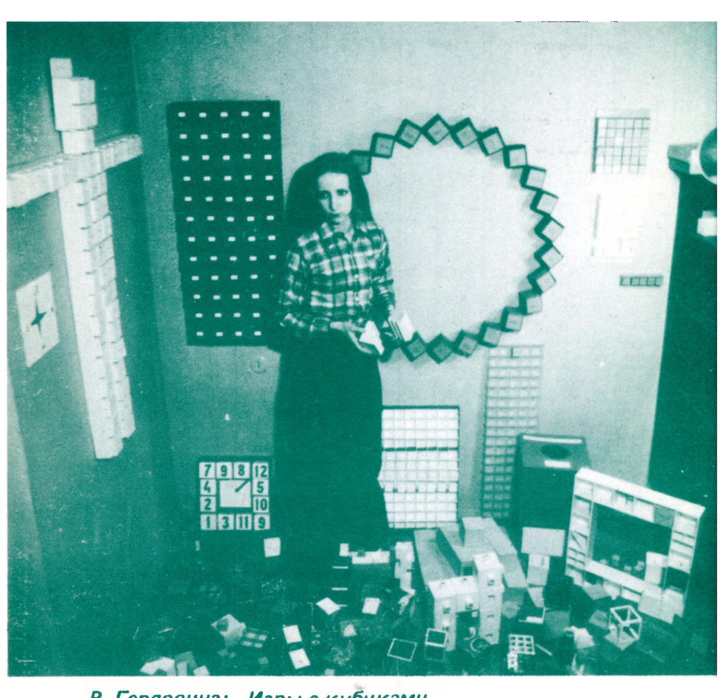
И снова у русского художника осталась возможность надеяться, что в неком грядущем времени родится новый "Аполлон", чей пробуждающийся свободный дух религиозного сознания будет корениться не в завоевании территории для высказывания узкопоместных идей, а в христианских символах Веры, Надежды, Любви — света, воздуха, нездешнего пространства, вертикального погружения сознания в истоках бытия.

"Итак, внутренний закон любви, в нас начертанный (так как мы без труда читаем его незримую скрижаль), — уверяет нас, что прав ветхозаветный псалмопевец, когда он говорит Богу: "Ты не оставишь души моей во аде, и не дашь святому Твоему увидеть тления". — Вот о чем, добрый сосед, думаю я про себя в своем углу..." — писал Вяч. Иванов 1 июня 1920 г. своему оппоненту и другу М. О. Гершензону в другой угол комнаты, пытаясь его убедить, что "... сама культура, в ее истинном смысле, для меня вовсе не плоскость, не равнина развалин или поле, усеянное костьми. Есть в ней и нечто воистину священное: она есть память не только о земном и внешнем лике отцов, но и о достигнутых ими посвящениях. Живая, вечная память, не умирающая в тех, кто приобщаются этим посвящениям!.. В этом смысле не только монументальная культура, но и инициативная в духе. Ибо память, ее верховная владычица, приобщает истинных служителей своих "инициациям" отцов, и, возобновляя в них таковые, сообщает им силу зачатий и новых починов". И далее, 15 июля: "Простота, как верховное и увенчательное достижение, есть преодоление незавершенности окончательным совершением, несовершенства — совершенством. К простоте вожделенной и достолюбезной путь идет через сложность. Не выходом из данной среды или страны добивается она, но восхождением. На каждом месте, — опять повторяю и свидетельствую, — Вефиль и лестница Иакова, — в каждом центре любого горизонта" — в этих замечательных словах Вяч. Иванова и следует усматривать традиции будущего "Аполлона".

Если мы обратимся к таким периодическим изданиям, как "Вестник русского христианского движения", "Континент", то можем убедиться, что в этих журналах жизни



Э. Булатов: Портрет.



Р. Герловина: Игры с кубиками.

"н.и." отводится слишком скромное место, как движению в целом, так и отдельным его представителям.

Такой серьезный и крайне важный для русского читателя журнал, как "Вестник" (исключение составляет статья Е. Барабанова, посвященная первым свободным выставкам в Москве) именно в вопросах "н.и." проявил некомпетентность, предоставив место материалам о художниках, скорее профанирующих христианское сознание, чем его укрепляющих. Имеется в виду статья о Ю. Селиверстове и крайне расплывчатое повествование искусствоведа Б. Михайлова о деятельности Ильи Глазунова. Публикация заметок об иллюстрациях В. Пивоварова к "Сну смешного человека" озадачивает своей бессодержательностью.

В. Пивоваров любителям русского искусства известен не только как высокопрофессиональный иллюстратор, он — заметное и достаточно крупное явление в жизни "н.и." Пивоваров достоин того, чтобы его творчеству был посвящен детальный философско-эстетический анализ. Такого рода материал более соответствовал бы лицу журнала и был бы полезнее его читателям.

На страницах "Континента" проблемы "н.и." освещаются крайне редко. Во-первых, когда кто-нибудь из "классиков" "Подполья" перемещается за Рубеж. Потребовался отклик на отъезд Э. Неизвестного — вот и явилась на свет давным-давно написанная Е. Шифферсом статья "Скульптурный алфавит Эрнста Неизвестного". И на сей раз, видимо, как и в случае с разбором творчества И. Кабакова в "А-77", новых теоретиков в Париже и Нью-Йорке не нашлось.

Во-вторых, когда кто-нибудь из крупных диссидентов, оказавшихся на чужбине, неожиданно, перебирая в памяти минувшее, вспомнит о своих старых, можно сказать, самых древних, друзьях-художниках. Так, наверное, и родилось эссе А. Амальрика об А. Звереве, В. Вейсберге и О. Рабине, а у журнала, естественно, большой интерес к подобным авторам. Иных достойных причин и существенных предлогов редколлегия пока не демонстрирует.

Живут художники у себя на Родине, суетятся, продаются, а вот еще и выставляются, что им еще надо? Зачем из-за них бумагу марать. Стали все конформистами...

Именно в такой интонации освещаются проблемы "н.и."

на страницах еще одного русскоязычного журнала — "Третья волна", редактор которого — давний знакомый, коллекционер, поэт, создатель "Русского музея в изгнании" на территории парижского предместья Montgeron — А. Глезер. Оставаясь верным пропагандистом и слугой русского "н.и." он, не желая того, оказывает русскому искусству "медвежью услугу", так как по-прежнему рассматривает существование художников только в одном ракурсе — ракурсе социально-политического протеста. Другие параметры творчества художников его не интересуют, а может быть он об их наличии просто забыл. Если это не так, то почему на страницах журнала, столь пристрастного к вопросам искусства, не нашли отражения заметные, даже знаменательные события художественной жизни России, подробно описанные нами в предыдущей главе? Неужели опять отсутствие ситуации скандала и зрительских толп, трущихся о поверхность картин, необходимых для всякого рода иностранных корреспондентов? К сожалению, такой патриот русского "н.и.", как А. Глезер, породнился и обнялся с западной прессой. Но мы говорили уже, что ей простительно, она не знает и не догадывается, кто есть кто. Кто есть Илья Глазунов и кто есть Э. Штейнберг и В. Янкилевский. Выставки их проходили почти одновременно. Об И. Глазунове гремело все цивилизованное человечество, о выставке Э. Штейнберга и В. Янкилевского умолчал даже А. Глезер, продолжая сохранять хладнокровие ко всем упомянутым нами выставкам, кроме, конечно, выставки "Двадцатки". Вот каким образом русская художественная жизнь вошла в зеркало русского печатного слова *.

Чаяния художников не были напрасны. Появился журнал "А-Я", впрямую освещающий жизнь "н.и.". Он отличается от всех прочих иллюстрированных русских изданий, и первое, что в нем привлекает, — экстерьер: обложка, макет. Во всем — ясность, чистота конструкции.

Журнал открывает статья Б. Гройса "Московский романтический концептуализм". В этой статье автор пытается странным образом объединить имена художников, доста-

---

** Некоторое исключение составляет газета "Русская мысль", которая время от времени публикует статьи о жизни "н.и." в Зарубежье.*

точно далеких друг другу, не только по своим внешним, сугубо формальным задачам, но и по своему сущностному принципу (Ф. Инфантэ, Л. Рубинштейн, И. Чуйков). Гройс обратился к этим художникам скорее для иллюстрации собственных теоретических положений, на них персонально не замыкающихся. Автору, отмечающему своеобразие московского концептуализма, если сказать шире, то всего московского неоавангардизма, для большей обстоятельности не помешало бы в теоретический, вводный раздел, ввести развернутую цепь имен, начиная с И. Кабакова и прочих могикан "Подполья". Даже просто перечень имен снял бы серию вопросов, обращенных не только к Б. Гройсу, но и к редколлегии журнала "А-Я".

На страницах журнала мы встречаемся с художниками, за исключением Э. Булатова и Ф. Инфантэ, обязанными своим существованием "Беляеву" и его лидеру О. Рабину. Все эти художники, в чем и состоит парадокс, внутренне опрокидывая О. Рабина, появились на арене "н.и." исключительно в результате его деятельности, причем деятельности не только общественной, но и творческой. Не случайно "Беляево" как общественная, гражданская акция связала В. Комара, А. Меламида и О. Рабина. В "соц-арте" В. Комара и А. Меламида откликнулись "Паспорт", "Советский рубль", "Газета "Правда", созданные задолго до них идеологом "Лианозова".

О двоице — В. Комаре и А. Меламиде — мы вспомнили не напрасно. Круг художников, являющих собой "московский романтический концептуализм" или новый русский авангардизм на страницах номера "А-Я", достаточно откровенно и прямо подчеркивает свои связи с творчеством В. Комара и А. Меламида, и не менее откровенно отчуждается от О. Рабина. Словно его никогда не было, нет и никогда не будет...

Может быть, здесь в действие вступил вечный "эдипов комплекс". Сын чурается своего отца. Журнал своей внешней элегантностью и внутренней респектабельностью становится в оппозицию ко всем прочим перечисленным нами изданиям и направлениям. Здесь и хвала ему, но здесь и беда его.

К сожалению, одним стремлением не только преодолеть,

но, увы, хирургическим путем устранить генетический корень невозможно. Всякая хирургическая операция оставляет шрам. И то место, откуда изымается прошлое, фундамент, память, зияет пустотой.

Б. Гройс все-таки назвал новые авангардные течения "романтическим концептуализмом", то есть, при всей близости и родственности соответственным направлениям в Европе и Америке, у него есть свое, свойственное русскому искусству лицо, и только здесь можно найти его подлинное своеобразие. Желание ее, память, спрятать, потерять, или сделать так, чтобы ее не заметили, — ничего, кроме горькой усмешки, не вызывает.

Те же, кто очутились там, в Зарубежье, хотят, напротив, сохранить эту память, желая восстановить все то, что их связывает с русской историей и русской культурой. Поэтому такими родными и знакомыми кажутся нам слова А. Косолапова, стремящегося проникнуть в загадочный и закрытый для него мир Джаспера Джонса. Трагическим аккордом отозвались в нас мысли Г. Худякова. И какими чужими, анонимно стертыми текстами разговаривают наши друзья и соседи: Ф. Инфантэ, И. Чуйков, и тогда еще жившие здесь с нами, В. и Р. Герловины.

Видимо эти, такие непохожие друг на друга, люди и художники — разных возрастов, судеб и устремлений — хотят быть услышаны каким-то мифическим читателем — предпринимателем от искусства, галерейщиком или торговцем.

Действительно, может быть какой-нибудь новый, а то и старый европейский или американский дилер откроет журнал "А-Я", благо он написан не только по-русски, но и поанглийски. Не в обиду будь сказано художникам (автор разделяет симпатии к их творчеству), думается, что безличные, искусствоведческие засушенные голоса неоавангардистов вряд ли станут ему интересны. Подобное он уже не однажды слышал у себя на Родине. А если что-то из монологов и бесед, опубликованных в "А-Я", и заинтересует этого странного искателя и он, затратив доллары, решит посетить Москву, то можно догадаться, что, оставив всех "знакомых" вне поля внимания, он устремится к чужому русскому "классику" Э. Булатову. В интервью Э. Булатова и Б. Гройса он вряд ли найдет ранее им слышанное. Нет, здесь

его встретят загадочные, порой антиномичные размышления о жизни, творчестве, традициях, вечности — разговор двух "русских мальчиков" о том, чем жил и за счет чего выживал русский художник на этой удивительной географии, чего так чуралось и к чему иной раз так тянулось западное сознание.

Поэтому нам тоже вместе с прочими русскими художниками хочется надеяться и думать, что "московский концептуализм" все-таки, действительно, "романтический". Почвой же романтизма всегда была память. Значит, приверженный к "московскому концептуализму" журнал "А-Я" попробует не затоптать, а воскресить не только память "н.и.", но память русской духовной культуры, с которой всегда было связано русское изобразительное искусство.

* * *

В заключение опять хочется вспомнить слова Вяч. Иванова все из той же "Переписки из двух углов", как бы обращенные к нам из прошлого, — от 15 июля 1920 г.: "... пуста свобода, украденная забвением. И не помнящие родства — беглые рабы и вольноотпущенники, а не свободнорожденные. Культура — культ предков, и, конечно, — она смутно сознает это даже теперь, — воскрешение отцов... Не веселится своею пустой свободой дикарь или дикарю уподобившийся, "опростившийся" под чарами забвения, он понур и уныл. И чтобы не быть "унылым гостем на темной земле", путь один — "огненная смерть в духе". Иной надежды на горизонте печатного слова и зеркала выставочного зала и на вертикали его жизни и творчества у русского художника не остается.

Л. Бехтерева
Москва, декабрь-январь 1979-80 гг.

ОГЛАВЛЕНИЕ:

в ы х о д я т в э т о й с е р и и

с к у с с т в о п о э з и я к р и т и к а

Л. БЕХТЕРЕВА

ВАРИАНТЫ ОТРАЖЕНИЙ

Издание журнала „А-Я"

франциско инфантэ

АРТЕФАКТ



Издание журнала „А-Я"

Ф. СЕМЕНОВ-АМУРСКИЙ

„ТИПАЖИ"

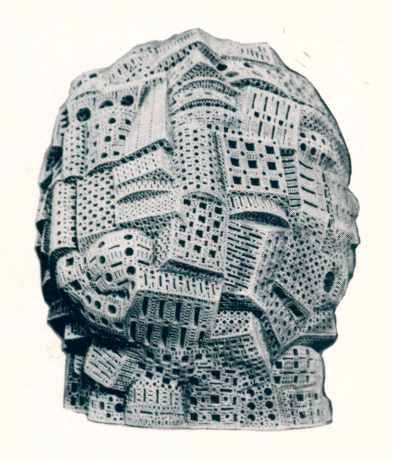


Издание журнала „А-Я"

Генрих ХУДЯКОВ

БОРЕ С МАРИНОЙ

Издание журнала „А-Я"



А. Нежданов: Композиция.

Фото на первой странице обложки В. Серова.